

“O Lavra” de Irene Lisboa: uma sonda modernista do tempo de Salazar

Carina Infante do Carmo
Universidade do Algarve
Centro de Estudos Comparatistas,
Faculdade de Letras da Universidade
de Lisboa
• ccarmo@ualg.pt

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e716>

Em “O Lavra”, de Irene Lisboa, o movimento pendular de um ascensor de transporte público, metaforiza o devir colectivo, nos seus ritmos, tensões e bloqueios. Aí a cronista não apenas se pensa no fazer do texto e experimenta uma forma de escrita ajustada ao ponto de mira modernista sobre o espectáculo urbano. Com ela representa a evanescência do movimento humano, no plano inclinado da cidade, mas também o transe histórico, marcado por gritantes assimetrias de classe e género, pela consolidação do fascismo e por sinais da guerra ao longe. Por meio da exemplaridade e do gesto alegórico com que se lêem cenas e figuras, a crónica indaga o significado de estruturas político-ideológicas subjacentes a tipos e classes sociais, na conjuntura de maior força do salazarismo: o limiar dos anos 1940. É essa a pista de leitura que tenciono explorar na referida crónica de *Esta cidade!* (1942).

Palavras-chave: Crónica como forma artística; escrita modernista; cronótopo; personalidade autoritária; alegoria histórica



Dans « O Lavra », d'Irene Lisboa, le mouvement pendulaire d'un ascenseur de transport public, métaphorise le devenir collectif, dans ses rythmes, ses tensions et ses blocages. La chroniqueuse ne se contente pas de réfléchir à la fabrication du texte et d'expérimenter une forme d'écriture adaptée au point de vue moderniste sur le spectacle urbain. Avec elle, l'évanescence du mouvement humain est représentée sur le plan incliné de la ville, mais aussi à travers une transe historique, marquée par les asymétries flagrantes de classe et de genre, par la consolidation du fascisme et par les signes de guerre au loin. À travers

l'exemplarité et le geste allégorique avec lequel les scènes et les figures sont lues, la chronique s'interroge sur la signification des structures politico-idéologiques qui sous-tendent les types et les classes sociales, au moment où le salazarisme est le plus fort : au seuil des années 1940. C'est cette orientation que j'ai l'intention d'explorer dans la chronique susmentionnée de Esta cidade! (1942).

Mots clés: *Chronique comme forme artistique; écriture moderniste; chronotope; personnalité autoritaire; allégorie historique.*

“Eu escrevo porque busco mas não encontro. Busco a ilusão, recolho-me à contemplação introvertida, não ao labor interessado, com regra. Contemplo-me como se olhasse água, água fugidia, que nada guarda.” (Lisboa, 1999, p. 98). Assim lemos no diário *Solidão II* (1974) em que Irene Lisboa define a sua escrita com o traço próprio dos modernistas: o esboço, a forma fragmentária e caleidoscópica que se alimenta do acontecer da escrita e da auto-reflexividade que a questiona. Naquele excerto definem-se a contemplação intimista, o solilóquio mental, o registo de memória, a que sempre preside a passagem do tempo e que se declara dependente das relações entre linguagem e pensamento, sentimento e sensação. Uma linha de rumo constante na obra de uma autora que assume a porosidade das fronteiras entre géneros literários e entre a prosa e o verso.

Assim sucede com a crónica que, denodadamente, Irene Lisboa se empenha em publicar em livro, à entrada da década de 1940. A recolha e revisão desses textos consolida o género dentro da sua obra editada, numa sequência que vai de *Esta cidade!* (1942) a *Crónicas da serra* (1960). Neste conjunto de livros, o registo intimista vira-se para fora, abre a grande-angular sobre o quotidiano anódino e flagrante dos outros. Ensaia, para o efeito, uma forma híbrida de “realismo integral” (Lisboa, 1998, p. 129). Quase reportagem sob a forma escrita, a crónica objectiva, *de dentro para fora*, quadros insignificantes, tipos humanos, na maioria, populares e urbanos, de que tenta captar e “traduzir” – o termo é usado em *Apontamentos*, de 1943 (Lisboa, 1998, p. 133) – a gestualidade e as falas, sem nunca esquecer o processo de narração e a inventiva ficcional

nele praticado. Nas mãos de Irene o género significa uma “impressionabilidade reflexa em acção” (Lisboa, 1998, p. 23), a projecção e descoberta simultâneas do real anódino, em função do dizer interior de quem escreve, o que o título *Esta cidade!* prenuncia com o deíctico e a exclamação.

É justamente nesta obra que Irene Lisboa se lança como grande experimentadora e modeladora da crónica, em pleno modernismo português. Entendo este conceito periodológico como duração média (como o faz Martinho, 2004) que não se ficou pela revista *presença* (1927-1940) e se fez a múltiplas vozes, em iniciativas editoriais, movimentos e correntes várias, até aos meados do século XX. Pelo meio, os anos 1940 são um momento alto e exigente (sobretudo na poesia) de religação e enfrentamento criadores com a geração de *Orpheu* e, em particular, com Pessoa. Para a prosa, o renovado impulso modernista acentua-se nos anos 1950/60 – Eduardo Lourenço (1994) chamou-lhe *literatura desenvolta*, sob o signo de Campos –, com José Cardoso Pires, Fernanda Botelho, Maria Judite de Carvalho, Augusto Abelaira e até Carlos de Oliveira, e de que Irene é uma predecessora forte.

À entrada da década de 1940, Irene começa a publicar, em edições de autor, a versão retrabalhada de material oriundo, no essencial, da *Seara Nova*, revista com a qual colabora desde 1929. A primeira delas é *Esta cidade!* (1942), embora, dois anos antes, algumas crónicas integrem os fascículos 1 e 3 de *Lisboa e quem cá vive* (coleção “À Pena”, editada pela Seara Nova, em 1940).¹ É aí também que, finalmente, assume o nome de autora, mesmo se a capa do livro ainda o associe, entre parênteses, a João Falco, pseudónimo masculino que Irene usou para assinar, na década anterior, grande parte das publicações periódicas, a poesia e o diário.

Em *Esta cidade!*, abrem-se opções auspiciosas para a sua oficina literária. Destaco as duas mais significativas. Por um lado, o retrato de Adelina, renovado, como tema e variação, em três textos distintos e apurado em personagens sucedâneas de títulos posteriores, a começar pela impressionante senhora Beatriz, protagonista de “Teatro” (*O pouco e o muito*, 1956). Note-se que, em “A Adelina, e etc.” I, II e III (os títulos apenas diferem na numeração romana), o retrato apanha a mulher-a-dias da cronista no flagrante do dizer e do agir, entre lides domésticas, e regista-a em testemunho paradramático, entremeado pelas deixas, reflexões e movimentos interiores da narradora. Por outro lado, “O Lavra” revela-se capaz de apreender o sobe e desce de um elevador lisboeta,²

¹ Em *Lisboa e quem cá vive 1*, encontram-se “Maria José” e “O cabeleireiro” e, em *Lisboa e quem cá vive 2*, “A Adelina”.

enquanto o texto vai expondo a sua feitura e se ajusta ao ponto de mira modernista sobre a realidade urbana. Além disso, procura pensar o substrato político-ideológico de tipos e classes sociais, na conjuntura de maior força do salazarismo: o limiar dos anos 1940. E como o faz? Dando a ver e ouvir, na paisagem evanescente da cidade, preconceitos e conflitos de classe e género, que atravessam uma sociedade muito desigual e hierarquizada, e lendo sinais discretos da opressiva hegemonia ideológica do salazarismo. São precisamente estas duas pistas de leitura que tentarei explorar de seguida em “O Lavra”.

“O elevador estava parado. Entrei nele e entraram outros, pouca gente. Ainda não era ou talvez tivesse passado a hora de saída dos *funcionários* e o Torel naquele momento também dava um pequeno, quase nulo contingente de passageiros” (Lisboa, 1995, p. 98; *itálico do texto*). Assim abre o *incipit* da crónica, já marcado pela busca do melhor termo, pela correcção vigilante da escrita e também por uma cena obscenamente violenta, a cujo significado voltarei mais à frente: o ascensor do Lavra, ao pôr-se em marcha, trucidada um gato, sem que ninguém o impeça, seja pela inércia funcionária do condutor e do guarda-freio, seja pelo alarme anestesiado e impotente dos passageiros.

A partir desta primícia narrativa, a crónica toma a forma serial, com a sucessão de tipos sociais (nove no total), isolados ou em grupo, fixados à vez pelo traço do retrato, pelo relato de episódios da vida comum e pela composição da voz citada da maioria das figuras que a cronista regista e interpreta. Por “pequena e ordinária” (Lisboa, 1995, p. 99) que seja a rota, a pino, do elevador, esta é, uma e outra vez, equiparada ao movimento de “dar largas voltas pelo mundo” (Lisboa, 1995, p. 99). A aparição de cada uma das personagens alterna com a referência ao ritmo pendular do meio de transporte, às condições de apreensão sensível da cronista e ao enquadramento panorâmico, fluido, poliédrico, dos anónimos que por ele vão passando.

Reproduzo variantes da mesma imagem que, à força de ser reformulada, salienta a dispersão do olhar da cronista e a confluência do seu corpo com o veículo em que repetidamente encontra estímulo para fazer uma espécie de *literatura de terreno* ou “prosa documental”, para usar os seus próprios termos (Lisboa, 1998, p. 126): “O sítio é bom, calmo e

2 O Ascensor do Lavra é um funicular de transporte público colectivo, situado na Calçada do Lavra, em Lisboa, constituído por dois carros, ligados por um cabo subterrâneo, que sobem e descem ao longo de duas vias paralelas de carris de ferro. Inaugurado em 1885, é o elevador mais antigo da cidade, com projecto do engenheiro Raoul Mesnier du Ponsard. Faz a ligação, numa via íngreme, entre o Largo da Anunciada e a Travessa do Forno do Torel ou a Rua Câmara Pestana, perto do Jardim do Torel, através da Calçada do Lavra. Foi movido, inicialmente, por sistema hidráulico, passou, mais tarde, a locomover-se a vapor, tendo conhecido, em 1915, a sua total electrificação. Em 1926, tornou-se propriedade da Companhia Carris de Ferro de Lisboa.

nítido, um pedaço de rua que tem a virtude de levar a muitos destinos. Leva e traz, deixa passar uma grandíssima soma de interesses, uns diários outros esporádicos” (Lisboa, 1995, p. 102) ou “Pulsa aqui um coração múltiplo. Faz-se o pequeno negócio, apeiam-se presos, gente conversa da vida...” (Lisboa, 1995, p. 105). O corpo da cronista é permeável, perde os seus limites, não só porque, amiúde, fala em nome dos passageiros, mas também por se diluir e tomar a forma fragmentada e sinestésica do cenário envolvente: “Este som [do guarda-freio] era iniludível e tinha sempre expressão, acompanhava-nos o giro do sangue nas veias” (Lisboa, 1995, p. 106).³

3 Numa formulação que presentifica a cena, simula inclusive, com uma primeira pessoa do plural, a incorporação do leitor naquela paisagem mutante: “Continuemos, porém, como o elevador que não espera mais que cinco minutos. Falando de gente que passa não é devida a demora.” (Lisboa, 1998, p. 104)

Esta forma de escrita está sintonizada com o seu tempo artístico. Na sequência do romance romântico e da sua tendência para a percepção interiorizada do espaço, a literatura (a par das artes visuais) das primeiras décadas de novecentos tendem a fundir sujeito e espaço, tornando invisível o homem que olha a paisagem e que assim impregna o cenário da representação, por meio do fragmento e da sinestesia (cf. Buescu, 1990, pp. 98-108). E, assim, Irene leva à prática uma atenção dispersiva, móvel e corporalizada, que a modernidade oitocentista inaugurara e o modernismo intensifica, isto é, potenciada pela simultaneidade, pela velocidade, pelos estímulos da cidade moderna, e também ironicamente consciente do material linguístico e dos seus limites de representação.

Lembremos nas odes de Campos, cujo mestre é Cesário, a apropriação fragmentada do visível, do fugaz, “num caos expansivo de imagens, mercadorias e estimulação” (Crary, 2017, p. 45), movidas que são pela vontade de “[s]entir tudo de todas as maneiras”, como se lê no poema “Passagem das horas” (Campos, 1993, p. 165). Claro que, entretanto, se interpõe um princípio de frustração face à cidade moderna. Mesmo quando não está em causa a exuberante mecanização da vida moderna, a opacidade da linguagem face ao real remete o sujeito, múltiplo e incoincidente consigo mesmo, para uma presença em perda no mundo. E junta-se, depois, uma razão suplementar: “a estrutura fundamental da cidade burguesa, aquela ‘lei tendencial da vida social sob o capitalismo’ de que fala Frederic Jameson, que separa o público do privado e o político do poético” (Trindade, 2010, p. 376).

Ora, em “O Lavra” há comunicação com todo este caudal artístico, pelo que a descoberta da cidade passa por buscar as ligações escondidas no desfile de anónimos a fazerem “a *navette* do elevador” (Lisboa, 1995,

p. 105). Na sua memória textual está o olhar do poeta-*flâneur* que, ao ver, transforma as coisas do mundo. Assim o haviam feito, a seu modo, a *metafísica* (intelectualizada) das sensações de Bernardo Soares, como lhe chamou José Gil, e, mais para trás, Cesário Verde, cujo olhar pensava: ele deu à sensação “a profundidade temporal que a mera regra realista-naturalista não contempla[va]” (Martins, 1988, p. 98) e procurou o “‘espírito secreto’ das coisas” (Martins, 1988, p. 98) que se acumula e expande espacializando o presente.

A este propósito, é curioso que a cronista ireniana se demarque das imagens reproduzidas nos escaparates das revistas, que tem por superficiais, porque juntam pessoas e eventos “sem olhar ao espaço e ao tempo” (Lisboa, 1998, p. 105). Depreciar a imprensa é um conhecido *topos* modernista, não obstante ela ser o modelo da criação estética daquele movimento, como aglomerado narrativo em circulação ininterrupta que requer uma forma específica de percepção (cf. Trindade, 2016). Afinal, os jornais são máquinas de visibilidade, da experiência da ubiquidade (todos os acontecimentos no mesmo espaço) e da leitura como experiência temporal da simultaneidade (todos os leitores a partilhar os mesmos eventos). Condicionam mesmo a temporalidade urbana, organizando-a pelo ritmo das suas edições e pela montagem do seu filme noticioso.

Contudo, para a cronista de “O Lavra” a depreciação dos escaparates tem uma motivação mais funda: a de quem sabe que só se apreende o tempo através da experiência psíquica, da memória, do corpo e do desejo, na vivência disponível e lúcida do espaço em redor. Contar torna-se, por isso, uma experiência ampliada do tempo, mudando perpetuamente a natureza do que é visto, a constituição daquela que vê e os modos de a crónica “junt[ar] aqui pessoas e acontecimentos” (Lisboa, 1995, p. 105) de um lugar chamado Lisboa. E Irene leva-o à prática sob a forma da escrita de uma crónica, um dos redutos da racionalidade intelectual que, nos anos 1930, resiste à institucionalização do autoritarismo fascista e às formas audiovisuais da política e do entretenimento de massas (cf. Trindade, 2016, pp. 193-194).

Não por acaso, em fase adiantada de “O Lavra”, enumeram-se acções e etapas do trabalho exploratório de quem escreve crónicas, ainda que camufladas pelo uso dos verbos no infinitivo e pela estrutura verbal da passiva. Descreve-se o método de extrair sentidos da insignificante “monotonia da cidade”, para passar a escrito a percepção instável e efémera dos seus habitantes, embalados pelo ritmo pendular do ascensor e, por extensão metafórica, da própria vida:

E cada um lá vai moendo o seu tempo...

Há quem julgue que a monotonia da cidade, a de escrever cartas e ofícios, dar lições, apanhar lugar sentado nos carros, ouvir pregões, ver caras parecidas, embota os sentidos. Mas não! Nunca a surdez ou cegueira psíquica chega a ser total. A máquina humana tem muitos recursos. Acha-se sempre apta a descobrir a variedade (Lisboa, 1995, p. 109).

Num efeito de quase preterição irónica, a narradora pode bem dizer que esta nota é um mero “exórdio” (Lisboa, 1995, p. 109) para dar entrada a novo quadro de personagens. Assim não é, de facto: o que faz é desmentir as evidências e as práticas dominantes da escrita no quadro de representação realista. Fala de gestos rotineiros que são também seus e, com eles, traduz autobiograficamente um programa de narração documental, sumariamente exposto na introdução de *Esta cidade!*: “[...] lembrei-me de narrar. Porque hei-de eu romancear? Conto, exercito-me a analisar casos e as criaturas” (Lisboa, 1995, p. 16). Escolhe manejar a crónica, pois ela adequa a escrita à personagem que observa o mundo e se observa num *ir, vir*, e prova a aptidão para “descobrir a variedade” do mundo, prosseguindo a desassossegada linhagem moderna/ista: a tal que desvela o *espírito secreto das coisas* na composição do real e do corpo da narradora, neles espacializando o tempo. Os termos usados em “O Lavra” são de um superlativo grau de consciência literária: “Não é que jamais importe o tempo que faz ou que fez, mas quem relata não se pode libertar desta pecha... O tempo fica-lhe na pele. Se o não acusa parece-lhe que tira a moldura aos quadros” (Lisboa, 1995, p. 103).

Em “O Lavra”, feito de blocos textuais separados por brancos gráficos, a entrada dos anónimos é dada pelas indicações de “Um dia”, “De uma vez”, “De outra vez”. Lembram os títulos de *Um dia e outro dia: diário de uma mulher* (1936), o que não se estranha numa autora para a qual são fluidas as fronteiras da prosa e da poesia. Daí que tenha sentido reconhecer aqui a proposta de leitura que Paula Morão defende para aquele primeiro livro de poesia de Irene: a “repetição, que parece o princípio ordenador do tempo e da vida que nele decorre, apagando o que fica para trás, é, no entanto, vencida pela sedimentação e pela ‘durée’” (Morão, 1991, p. 11). *Mutatis mutandis*, é o que sucede com os dias de “O Lavra”, contados numa narração iterativa, com repetidos momentos de observação reflexiva sobre a paisagem e que, à semelhança de “O sentimento dum ocidental” (1880; Verde, 1992), também desenha um arco delimitado de tempo, entre “a hora da saída dos *funcionários*” (Lisboa, 1998, p. 98), no *incipit*, até “[à] noitinha reduzido a pouco todo aquele movimento” (Lisboa, 1995, p. 112), no fecho do texto.

A dinâmica na entrada das personagens e cenas evidencia igualmente uma “consciência de um mundo de imagens” (Trindade, 2010, p. 375), na esteira do que já se reconhece em Campos e em Cesário. Aí está um dos impactos da cultura visual e da modernização da cultura de massas urbana numa escritora que não reconhece o cinema (mas a pintura) como modelo de representação artística. Figurar um dia típico da grande cidade é, lembremo-lo, um dos traços definidores das sinfonias urbanas europeias dos anos 1920-30. Não se trata aqui de encontrar uma simplista equivalência interartística entre esta crónica e o cinema documental modernista, mas é inegável que “O Lavra” incorpora alteração de ângulos e de velocidade narrativa, assim como faz alternar planos de pormenor com panoramas avistados de um ponto elevado. Senão leia-se este passo em que uma personagem sai de cena e é engolida pela cena movente (momentaneamente figurada no presente do indicativo) dos passageiros do elevador:

Em cima desapareceu, como era natural. A pequena onda dos desembarcados, posto o pé em terra [,] some-se, recupera a sua liberdade, perde instantaneamente todo o interesse que tem acumulado no elevador. O que aconteceu com o senhor Manuel acontece com todos os passageiros. (Lisboa, 1995, p. 102)

No andamento derradeiro da crónica, as últimas levas de passageiros – estudantes, gente a tratar de burocracia, mulheres com sacos de oleado com rabo de peixe de fora, o Figueira e o seu nariz que liga em espírito Xabregas ao Campo de Santana – têm significado metafórico e alegórico (“A cidade está toda ali! Ali, como em qualquer outra parte” – Lisboa, 1995, p. 112), sem perder de vista que a experiência por ele estimulada equivale à “sensação de ver correr mundo” (Lisboa, 1995, p. 99).⁴

Estes dias comuns vividos num funicular têm potencial alegórico suficiente para “O Lavra” falar de um ponto no tempo português, o limiar da década de 1940, quando eram evidentes a fascização do regime ditatorial e os ameaçadores ventos de guerra. Não que a factualidade histórico-política seja aqui relevante: há apenas a referência discreta, a um atentado contra um ministério, ocorrido anos antes, deixando sugerida a sucessão falhada de revoltas e golpes que foi perturbando a implantação do salazarismo até 1937. As restrições de Censura em que Irene publica também não permitiriam dizer muito mais. A atenção da cronista vai, contudo, noutra direcção.

⁴ Assim termina a crónica: “À noitinha reduzido a pouco todo aquele movimento, apetece chegar-se cada um para o seu canto e fechar um bocadito os olhos. Mas não é isso que faz, olha para os bicos dos pés.” (Lisboa, 1995, p. 112). A pessoa verbal abranda a implicação autobiográfica da enunciação (antes assumida pela 1ª. pessoa do singular e sobretudo do plural) numa 3ª. pessoa do singular mais neutra que deixa no ar um comentário irónico sobre a forma de ver o espectáculo do mundo, que nunca pára, sempre de um ponto de vista pessoal, nem que seja olhando para os bicos dos pés.

Apesar de associar aos passageiros o “perfeito desconsolo de autómatos” (Lisboa, 1995, p. 102), não adere à imagem mais convencional entre os modernistas de desumanização das massas urbanas e consumistas, com a consequente alergia ao conformismo burguês. “O Lavra” organiza a apresentação serial do quotidiano e “transforma o estereótipo em exemplar”⁵ (Sapega, 2008, p. 107) para depois pensar politicamente as estruturas sociais e ideológicas que enquadram as personagens, em movimento no espaço-tempo do elevador. Sem seguir a ordem pela qual aparecem no texto, elejo três casos que ilustram essa opção pela exemplaridade (subtil, feita de meios linguísticos depurados, mas eficaz no poder de referenciação histórica) das personagens e que terá continuidade em notas ou crónicas de *Apontamentos* e *O pouco e o muito*.

Em primeiro lugar, a miséria desamparada de uma mulher das furnas de Monsanto, de criança ao colo, vítima de violência doméstica e em busca de auxílio das autoridades. O traço rápido do *croquis* faz-se numa sequência quádrupla de adjetivos: “Robusta, tostada, feia e boçal, vinha de Monsanto a pé.” (Lisboa, 1995, p. 111) “Não era um espectáculo de todos os dias.” (Lisboa, 1995, pp. 110-111), diz a narradora que dá voz às queixas da personagem, quase sem verbos declarativos, até, subitamente, ela desaparecer numa paragem do elevador, seguindo “a pé e perna” (Lisboa, 1995, p. 111) o seu caminho resolutivo. O inusitado daquele “espectáculo” faz-se, ainda assim, acompanhar de outros fugazes rostos populares, adultos ou infantis, de “O Lavra”. Na verdade, em Irene Lisboa, o indivíduo não é a única forma de habitar a cidade e as massas trabalhadoras e marginais são bem mais do que cenário estético; têm protagonismo e inscrição histórica. Daí o desamparo da mulher das furnas sugerir ser a contraface da cidade desenvolvimentista e autoritária de Duarte Pacheco e do Estado Novo que, em 1938, dá início à construção do Parque Florestal de Monsanto, com expropriações e a florestação da área, como hoje a conhecemos.⁶

⁵ No original, “transforms the stereotypical into the exemplar”.

⁶ Na crónica “Naquele domingo”, de *O pouco e o muito*, essa leitura histórica é mais nítida, expondo a narradora a dualidade, incómoda para si, de Monsanto, entre o lumpem das Furnas (“um povo derreado e nojento” – Lisboa, 1997, p. 121) e os burgueses, “povo, decente, correcto, desaglomerado” (Lisboa, 1997, p. 114), em visita domingueira ao Estádio Nacional e ao novíssimo troço da auto-estrada.

Depois, a imagem intempestiva de uma refugiada (“uma destas mulheres esgrouviadas, sem raça nem era e ainda nova, que o mundo parece cuspir de si”, Lisboa, 1995, p. 106) choca os “tranquilos e distraídos” (Lisboa, 1995, p. 107), com a gravidade do seu corpo maltrapilho e traumatizado e a transitoriedade de um destino sem rumo. Dá rosto (desfocado que seja) à catástrofe da longínqua guerra europeia e à gente em fuga que, indesejada pela *neutralidade* salazarista, vagueava, muita dela (não toda) em condições infra-humanas, no *paraíso triste* lisboeta:

Transpirava dela uma miséria nova, sem as características da conhecida! Despertava-nos a consciência de novos tempos, de um terramoto profundo, pressentido e em surdina...

Pouco depois os cafés de Lisboa ofereciam persistentemente outras impressões da guerra. Os foragidos com dinheiro curtiam lá a sua impaciência ociosa e todos nós aprendíamos com eles pequenas coisas inéditas de elegância. Mas também estes passaram, atraídos pela América. (Lisboa, 1995, p. 107)⁷

⁷ Conforme já o estudei antes (Carmo, 2017), *Apontamentos* multiplica retratos dessa vaga de nômadas forçados, semelhantes a aves de arribada ou a folhas que a guerra empurra. São, sobretudo, retratos de mulheres intelectuais e artistas, com os quais a narradora estabelece relações superficiais, mas com as quais mede a sua condição de artista e os poderes da sua escrita.

Por último, um empregado dos correios, alfaiate das horas vagas, conhecido da cronista da Praça da Alegria, que sobe na vida e ganha “nova dignidade, uma segura desconfiada” (Lisboa, 1995, p. 101):

Enviuvou, casou e fugiu [com uma criadita jovem] já velho, assim como está, daquela casa onde foi muitos anos um tiranete disfarçado.... Tinha os filhos atados a bancos, não sei se por linhas, e batia o seu ferro autoritário nas costuras dos sobretudos que virava para fora. Mas ninguém lhe ouvia a voz...” (Lisboa, 1995, pp. 99-100).

A ironia do retrato do senhor Manuel acentua-se um pouco mais à frente, em resultado de uma oscilação no foco entre pés e mãos, rigidez e exibicionismo:

O calçado muito luzidio; botas e não sapatos, muito bem atacados, de homem sério. As duas mãos cruzadas na volta do chapéu-de-chuva; os pés afastados para o manterem perfeitamente vertical... Nos dedos quatro anéis acavalados a dois e dois, largos e negligentes. Boa gravata, colarinho rijo... (Lisboa, 1995, p. 101).

Assim se prefigura o fascínio pequeno-burguês pela personalidade autoritária e mesmo pela figura hirta e hierática do ditador português, cujas botas de pelica lhe valiam, já à época, a alcunha de “Botas”. E também, por extensão, vem com ele o sinal da hipocrisia e dos atavismos de uma sociedade em que, há muito, se instalara a passividade e o medo, atrás da fachada dos brandos costumes.

A tipificação desta personalidade autoritária e da história familiar que a enquadra, orientam uma leitura que será expandida numa sequência breve de *Apontamentos*, quando se acompanha a evolução de uma família burguesa (os Seabra), entre os regimes republicano e da ditadura (cf. Lisboa, 1995, pp. 72-75), e, claramente, em “O casamento de Alicinha”, de *O pouco e o muito*. Sem aprofundar o cotejo destes três textos, direi que é desafiante a identificação das personagens com camadas diversas

da burguesia lisboeta: seduzidas, umas, pelo distintivo material da ostentação e em estado de frustração, pela ameaça de proletarização; e outras, pela vontade de preservar a moral conservadora, pela *revanche* e contestação anti-sistémica do regime demo-liberal da I República. Irene não avança para uma leitura marxista do fascismo, como o fez Gramsci, desde 1921, nem convoca a base teórica que sustenta o estudo sobre a mentalidade autoritária de pensadores da Escola de Frankfurt, como Adorno, em 1950. Mesmo assim, impressiona que esses seus burgueses verbalizem elementos preponderantes na construção do fascismo, enquanto ideologia e prática políticas (a apologia dos chefes, a aversão à política democrática e as relações de dominação e ódio ao outro), e que vejo antecipados no ideal de “homem sério” do senhor Manuel, de “O Lavra”.

A crónica de Irene apresenta uma vocação sociológica e política, a ponto de pensar “o fascismo enquanto fenómeno no seio da estrutura social mais vasta em que aquele se encontra mergulhado, bem como das classes [no caso da escritora, sobretudo das classes intermédias] que o alimentam e lhe deram espessura histórica” (Aguiar, 2013, p. 121). Em *Apontamentos* virá a sublinhar a mentira das “elegantes brochuras do tempo, patrióticas e bem escritas” (Lisboa, 1998, p. 91) do Secretariado de Propaganda Nacional, depreende-se, sobre a aconchegada *casa portuguesa* e relata a sua experiência histórica: evidencia o crescendo fascista nos meios jornalísticos e artísticos e a “ebriedade de um viver novo, sagaz e sem domínio” (Lisboa, 1998, p. 91) de *parvenus*, em tempo de guerra e de privação da maior parte da população. Do outro lado ficam os “desconsolados” (Lisboa, 1998, p. 91), de perfil e idade idênticos à cronista, para quem a esperança se tornou linguagem “antiga, desautorizada” (Lisboa, 1998, p. 91). Como Irene Lisboa, que, à entrada dos anos 1940, é, na prática, afastada do ensino,⁸ toda uma geração de derrotados da ditadura (muitos deles simpatizantes do *revirvalho*) vivia a amargura de se ter tornado gente ostracizada, empobrecida e sem futuro.⁹

A afronta à hegemonia salazarista em “O Lavra” passa também por uma poética menor de insignificâncias, como lhe chama M^a. Irene Ramalho dos Santos (1998, p. 128) – destacada mas não exclusivamente relacio-

⁸ Professora e pedagoga, Irene Lisboa (1892-1958) formou-se na Escola Normal Primária de Lisboa, e continuou estudos na Suíça, França, Bélgica, tendo-se especializado em Pedagogia. Durante a estadia em Genebra teve a oportunidade de conhecer Piaget e Claparède, com quem estudou no Instituto Jean-Jacques Rousseau. Começou a vida profissional como professora da educação infantil e torna-se Inspectora-Orientadora, em itinerância, do ensino primário e infantil. Com o processo de fascização do regime salazarista, foi afastada do cargo, primeiro para funções burocráticas – foi nomeada para o Instituto de Alta Cultura – e depois, em 1940, definitivamente afastada do Ministério da Educação e de todos os cargos oficiais, por recusar um lugar em Braga. Na verdade, essa era uma forma de exílio para uma pedagoga incómoda pelas suas ideias avançadas: opta por pedir a reforma, sendo-lhe barrado o acesso ao ensino particular. A partir de então, dedica-se por completo a publicações pedagógicas, à escrita na imprensa e à sua produção literária.

⁹ O *revirvalho* designa a acção política de cariz insurreccional desenvolvida pela oposição republicana, democrática e liberal, entre os anos de 1926 e 1940 (sobretudo até 1931), contra a ditadura saída do golpe do 28 de Maio de 1926.

nadas com o mundo feminino, acrescento eu – “em que se recorre à subtileza contida [que não eufemismo] para ridicularizar com subtileza a cultura dominante e os gostos sociais”¹⁰ (Sapega, 2008, p. 89). Será, entretanto, redutor acantonar a escritora num princípio subversivo apenas de género, como uma “rejeição dos meios discursivos masculinos em favor da fluidez, hibrididade e linearidade”¹¹ (Owen & Alonso, 2011, p. 72). Passo a explicar porquê.

É um facto que Irene traz para primeiro plano, como ninguém antes, o espaço privado e a domesticidade femininas numa forma fragmentária não canónica como a crónica, o que constitui “uma tentativa de articular experiências de uma posição conscientemente marginalizada”¹² (Owen & Alonso, 2011, p. 72). Todavia, o seu foco de observação implica um igual peso da categoria de classe e, conforme tentei mostrar, uma análise aguda das estruturas sociais e político-ideológicas de uma conjuntura precisa. O dualismo feminino-masculino associado à opção pela crónica corre o risco de traçar fronteiras demasiado rígidas entre Irene e outros autores e com movimentos coevos, como os *presencistas* e *neo-realistas*, e de obscurecer afinidades suas com formas renovadoras de representação realista. Antes de mais, com José Gomes Ferreira e as suas crónicas dadas à estampa na *Seara Nova*, na Primavera-Verão de 1945 e revistas em *O mundo dos outros* (1950): nelas se faz a denúncia dos mecanismos de dominação e violência (numa acepção próxima do ângulo gramsciano) sobre os mais vulneráveis e potenciadora do servilismo, omissão e passividade, generalizados no Portugal salazarista.

Regresso, agora, ao *incipit* de “O Lavra” e ao relevo da rua, centrada no tempo-lugar do elevador, que prepara a força exemplar de tipos e histórias e sustenta uma leitura alegórica da cidade. O Lavra é uma grande barca humana, inscrita em e representativa dum *aqui e agora*. Tudo nele se opõe à construção do espaço-tempo salazarista, que insiste na divisão hipócrita e violenta entre público e o privado e investe na exaltação heróica do passado, no idílio ruralista do campo ou na harmonia do confinado *pátio das cantigas*, das comédias à portuguesa, em que se constrange a liberdade individual de cada personagem.¹³

A rua é, por seu turno, o lugar por excelência das relações interpessoais anónimas e “o mais elementar ponto de partida da descoberta moder-

¹⁰ No original, “that makes use of clever understatement to gently ridicule the dominant culture and social tastes”.

¹¹ No original, “rejection of male discursive methods in favour of fluidity, hybridity, and linearity”.

¹² No original, “an attempt to articulate experiences from a consciously marginalized position”.

¹³ Tiago Baptista descreve a marcação do espaço nas comédias de Lisboa dos anos 1930-40 dentro da circunscção do bairro, o que determina o comportamento das personagens: “Em casa, no local de trabalho, no pátio ou no bairro, as personagens encontravam-se sempre sujeitas a uma relação hierárquica que limitava a sua liberdade individual – em casa, pela família; no emprego, pelo patrão; e no bairro ou no pátio, pelos vizinhos” (Baptista, 2009, p. 123).

nista da cidade” (Baptista, 2009, p. 124), com o seu potencial de imprevisibilidade estética e ética. Em Irene algo de marcante se acrescenta a essa rua modernista. É que ler e escutar os corpos em movimento, ao sabor do ritmo pendular do elevador, significa ir aos interiores das casas e às escadas de serviço. Neles apreende uma realidade tensa e crua, quase sempre atingida pela precariedade das condições materiais de vida e pela claustrofobia e castração morais.

O elevador funciona, por conseguinte, como cronótopo do texto em estudo e do sujeito histórico real que se revela neles. Faço uso de um conceito central da poética histórica bakhtiniana, aplicado à forma do romance num ensaio de 1937-1938, com conclusão acrescentada em 1973. Como mediano entre o tempo crónico e o linguístico, o cronótopo produz figuras (metáforas, alegorias) com marca histórica (tempo) e social (lugares/espacos/sujeitos), o que deu a Bakhtine a possibilidade de analisar obras singulares e estruturas genológicas mais estáveis (a estrada, o castelo, o salão-sala de visita, a soleira) que determinaram as variantes do género romanesco, desde as primeiras etapas da sua evolução. Vejamos uma definição sintética dada pelo teórico soviético:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronótopo artístico. (Bakhtine, 2009, p. 211)

É o que acontece com o elevador em *Esta cidade!* Graças a ele fixam-se zonas de contacto com a realidade histórica e quotidiana e representam-se fenómenos sensoriais e espaciais no seu movimento, na sua transformação histórica. É em função do significado figurativo desse cronótopo que os acontecimentos dispersos da narrativa adquirem um carácter concreto mas também que se activa o seu efeito alegórico – modo de leitura transitório por natureza, entre o literal e o figurado, onde se dá uma leitura da História, de que fazem parte a realidade ínfima do quotidiano e a sua gente comum.

Em *Esta cidade!*, a crónica “O barracão” testa um cronótopo similar, revelado desde o título e com alcance histórico declarado sobre 40 anos de vida portuguesa, nos embates vividos pela pequena burguesia e pelo operariado.¹⁴ No caso de “O Lavra” a força do cronótopo do elevador vem, sem dúvida, da equilibrada forma serial da crónica e da alegoria do *incipit*: uma engrenagem devoradora de corpos e almas, geradora do

consentimento impotente dos passageiros que, mesmo incomodados, assistem passivos à agonia prolongada de um gato: “Mas a surpresa, a dor, a violência de que o pobre gato foi vítima ficaram ecoando. Quem se subtraía a senti-las em si, na sua consciência, nos seus nervos, onde quer que fosse?” (Lisboa, 1995, p. 99). A falar em nome colectivo, o eu que escreve dá a ver a máquina sócio-política do salazarismo na sua potência máxima, sustentada, décadas a fio, pela violência repressiva e, sobretudo, pela violência preventiva, intimidatória e desmobilizadora. Aí estão as bases da longevidade do regime e do seu ditador, numa ardilosa “arte de saber durar”, como lhe chamou o historiador Fernando Rosas (2012).

O exímio inacabamento desta crónica modernista, como forma artística mediada (não como reflexo) de uma realidade social e histórica, e a força simbólica do seu *incipit* explicam também a história textual de “O Lavra”, para lá da edição em livro de 1942. Antes de integrar o livro, haviam sido publicadas uma primeira versão do episódio da mulher das Furnas (“O elevador do Lavra”, *Seara Nova* n.º 627, de 19/8/1939), e depois toda a crónica dividida entre os números 728 e 729 da mesma revista, de 26/07 e 2/8/1941, com o título definitivo. No remate, consta a nota “Do livro entre mãos *Esta cidade!*”. O *incipit* virá a ser reproduzido depois, em *Vida Mundial Ilustrada*, de 25/05/1944, semanário gráfico de actualidades, com veleidades cosmopolitas e democráticas, em tempos que já faziam adivinhar o fim da guerra, enfraquecendo temporariamente a ditadura. Quase vinte anos depois, Mário Cesariny reproduz a crónica em transcrição quase integral na sua antologia *Surrealismo/Abjeccionismo* (1963). Irene consta dela não por ser surrealista, mas certamente pela resistência à castração que Cesariny associa à ideia de objecto e a um texto maior como “O Lavra”. Mas essa é já outra história que não posso contar aqui.

14

Em causa está uma oficina-loja de móveis, arrasada por um incêndio, e que surge associada a imagens de “naufrágio desordenado” (Lisboa, 1995, p. 216) e de uma “barcaça desmantelada” (Lisboa, 1995, p. 212). Com essa crónica atravessam-se os tempos da República e da vida em ditadura, a partir do ponto de vista pequeno-burguês e operário. A imersão no barracão faz-se com um foco semelhante à reportagem: por uma sequência algo desordenada dos recantos destruídos, dá-se a ver inoperância arruinada e alienada do proprietário e os grupos de operários que o desastre desbarata no brio dos gestos, ferramentas e produtos do seu trabalho, indiciando a repressão violenta que, ao longo dos 1930, o fascismo salazarista impõe ao movimento operário e sindical.

Bibliografia

- Aguiar, J. V. (2013). "A política de classe na economia do Estado Novo: a burguesia como classe beneficiária". *Sociologia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Vol. XXV, pp. 119-140, <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/1368/1185>> (último acesso em 30/10/2021).
- Bakhtin, M. (2002). "Formas de tempo e de cronótopo no romance: ensaios de poética histórica" In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5ª ed. São Paulo: Hucitec-Annablume, pp. 211-362.
- Baptista, T. (2009). "Documentário, modernismo e revista em Lisboa, *Crónica Anedótica*". *Doc On-line*, nº. 6, Agosto, pp. 109-127, <http://doc.ubi.pt/06/artigo_tiago_baptista.pdf> (último acesso em 30/10/2021).
- Buescu, H. C. (1990). *Incidências do olhar: percepção e representação: natureza e registo rescritivo na evolução do romance romântico* (Portugal, França, Inglaterra). Lisboa: Caminho.
- Carmo, C. I. (2020). "Irene Lisboa e os retratos em fuga dos 'estrangeiros de arribada'". In: *A noite inquieta. Ensaios sobre literatura portuguesa, política e memória*. V.N. Famalicão: Húmus, pp. 323-334.
- Crary, J. (2017). *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Lisboa, I. (1995). *Esta cidade!* Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença.
- (1997). *O pouco e o muito: crónica urbana*. Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença.
- (1998). *Apontamentos*. 2.ª ed. Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença.
- (1999). *Solidão II*. 2.ª ed. Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença.
- Lourenço, E. (1994). "Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos". In: *O canto do signo: Existência e literatura. 1957-1993*. Lisboa: Presença, pp. 255-267.
- Martinho, F. J. B. (2004). "Limites cronológicos do modernismo poético português". In: Sousa, C. M. de e Patrício, R. (org.). *Largo mundo alumiado: estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Vol. I. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/ Universidade do Minho, pp. 331-341.
- Martins, F. C. (1988). *Cesário Verde ou a transformação do mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Morão, P. (1991). "Prefácio". In: *Um dia e outro dia... Outono havias de vir. Poesia I*. Lisboa: Presença, pp. 7-13.
- Owen, H. & Alonso, C. P. (2011). "Irene Lisboa: Minding the Gender Gap". In: Owen, H. & Pazos Alonso, C. *Antigone's Daughters?: Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 70-96.
- Pessoa, F. (1993). *Álvaro de Campos: livro de versos*. Edição crítica. Intr., transcr., org. e notas de T. R. Lopes. Lisboa: Estampa.
- Rosas, F. (2012). *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Santos, M. I. R. de S. (1998). "Re-inventing Orpheus: Women and Poetry Today". *Portuguese Studies*, vol. 14, pp. 122-37.
- Sapega, E. W. (2008). "Family Secrets: Irene Lisboa's Critique of 'God, Pátria, and Family'". In: *Consensus and Debate in Salazar's Portugal: Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. University Park, Pennsylvania: State University Press, pp. 87-114.
- Trindade, L. (2010). "A cidade despovoada: povo, classe e literatura moderna". In: Neves, J. (coord.). *Como se faz um povo*. Lisboa: Tinta da China, pp. 371-383.
- (2016). *Narratives in Motion: Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal*. Nova Iorque/Oxford: Berghahn Books.
- Verde, C. (1992). *Obra Completa*. Org. e estudo Joel Serrão. 6ª. ed. Lisboa: Horizonte.